

MIGUEL HERNÁNDEZ Y LA POESÍA DE LOPE (1935-1936)

FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia)

CITA RECOMENDADA: Francisco Javier Díez de Revenga, «Miguel Hernández y la poesía de Lope (1935-1936)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII (2016), pp. 86-109.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.140>>

Fecha de recepción: 24 de marzo de 2015 / Fecha de aceptación: 03 de junio de 2015

RESUMEN

La publicación de los sonetos incluidos en *El rayo que no cesa* puso de relieve que Miguel Hernández aprendió a construirlos en los clásicos de nuestro Siglo de Oro y, entre ellos, quizá más aún que en ningún otro, en Lope de Vega, al que por aquellos años seguía igualmente de forma muy fiel en sus dramas *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*. En *El rayo que no cesa* logró, sin embargo, una cierta independencia y originalidad al conseguir revitalizar un esquema clásico y al obtener de él resultados óptimos en todos y cada uno de los poemas que componen su libro publicado en 1936, tras las conmemoraciones del centenario de Lope en 1935.

PALABRAS CLAVE: Miguel Hernández, Lope de Vega, Siglo de Oro, sonetos, estructuras rítmicas, tradición áurea.

ABSTRACT

The publication of the sonnets included in *El rayo que no cesa* revealed that Miguel Hernández had learned to build the sonnets from the classics of our Golden Age, and among them, perhaps more than anyone else, Lope de Vega, to whom Hernández remained faithful in those same years in his plays *Los hijos de la piedra* and *El labrador de más aire*. With *El rayo que no cesa* Hernández achieved, however, a certain independence and originality, as the book revitalized a classical structure and obtained excellent results in every single poem in this collection published in 1936, after the celebrations of Lope's centennial in 1935.

KEYWORDS: Miguel Hernández, Lope de Vega, Golden Age, sonnets, rhythmic structures, golden tradition.

En la exaltación de la labor poética de Lope de Vega que se produjo durante el Centenario de 1935 tuvo mucho que ver la edición de su poesía preparada por José Fernández Montesinos en dos volúmenes de Ediciones «La Lectura», en la serie «Clásicos Castellanos», que llevaba ya en el mercado diez años, desde 1925-1926. En el volumen primero de estos dos, se recogía un importante número de sonetos del Fénix. Seguimos esta manejable edición, realizada con el espíritu de la nueva poesía, que sirvió para que la lírica de Lope llegase a muchos de los contemporáneos, e influyese muy directamente en algunas reacciones de los poetas de este tiempo, y también de los eruditos y escritores. Pero la edición de Montesinos no es un trabajo aislado, y el encargo que Clásicos Castellanos hace al lector de español de la Universidad de Hamburgo no es gratuito. Fernández Montesinos había realizado su tesis sobre esta poesía de Lope, tesis que estaba publicando, como solían hacer los más representativos jóvenes filólogos del Centro de Estudios Históricos, en la *Revista de Filología Española*, que, dirigida por Menéndez Pidal, era lugar de sumo prestigio en el que daban a conocer sus trabajos Navarro Tomás, Américo Castro y otras representativas promesas de la filología del momento. En efecto, Montesinos había publicado en 1924, en el volumen XI, y en 1925, en el volumen XII, su «Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega», que continuaría en 1926 con otro trabajo: «Notas sobre algunas poesías de Lope de Vega».

En este contexto de recuperación del Lope poeta lírico hay que situar las actividades de Miguel Hernández entre 1935 y 1936. El poeta de Orihuela aprendió mucho de Lope de Vega y en numerosas ocasiones me he ocupado de las influencias del Fénix en su teatro, sobre todo en los dramas *El labrador de más aire* (1936) y *Pastor de la muerte* (1937). Mucho más visible es la presencia del poeta áureo en el auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* (1932).¹ Más

1. No voy a volver sobre asuntos ya tratados con detenimiento a lo largo de muchos años. Para ampliar todas estas consideraciones, se debe consultar Díez de Revenga-de Paco [1981] y Miguel Hernández [1997:24-50]. Y también Díez de Revenga [2010a:192-203], [2010b:135-150] y [2010c:35-46] o la última aportación: Díez de Revenga [2015]. Y sobre todo Díez de Revenga [2003], especialmente los capítulos: XI, «El “descubrimiento” de la poesía de Lope»; XII, «Gerardo Diego y varias estrofas de Lope»; XIII, «Alberti y la tradición áurea: Lope de Vega»; XIV, «Más sobre la recepción de la poesía de Lope (Lope de Vega-José Hierro)» y XV, «Miguel Hernández, lector y discípulo de Quevedo». Al mismo tiempo, Riquelme Pomares [1986:81-90], Cano Ballesta [2008:227-233], Insausti [2012:47-74] y

escasas, por no decir que inexistentes, son las reflexiones sobre la presencia de Lope en la poesía de Hernández, aspecto en el que debe citarse a Encarnación García de León, que no se refiere en su trabajo a los sonetos de *El rayo que no cesa* [2010:91-96].

El rayo que no cesa, publicado a principios de 1936 (el colofón indica «Este libro se acabó de imprimir por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, el 24 de Enero de 1936, en Viriato, 73 Madrid»), tras cerrarse el año del centenario de Lope en el que Hernández había participado activamente, es un producto definitivo en la poesía de Miguel, y la condición que le ha atribuido la crítica de genial obra maestra, parece justificada por su indudable perfección, a la que el joven poeta ha aspirado cuando ha decidido llevar el libro a la imprenta a finales de 1935. Ortega y Gasset había adelantado en *Revista de Occidente*, a final del año, algunos poemas del libro. En el número CL, correspondiente a diciembre de 1935, aparecen publicados seis sonetos junto a la «Elegía» dedicada a Ramón Sijé, muerto el 24 de diciembre de 1935. Los sonetos publicados son «Si la sangre también como el cabello», «Silencio de metal triste y sonero», «Por tu pie, la blancura másailable», «Fatiga tanto andar sobre la arena», «La muerte toda llena de agujeros» y «Lluviosos ojos que lluviosamente». Es importante tener en cuenta el aliento que debió de suponer para Hernández poder adelantar poemas de *El rayo que no cesa* en la revista de Ortega y Gasset, y decisivo para nuestro propósito que sean algunos de los sonetos más interesantes del libro, e incluso, como hemos de ver, alguno de los más lopescos.

A este impulso se une el de Juan Ramón Jiménez, que el 23 de febrero de 1936 en el diario *El Sol* confirmará el espaldarazo de Ortega cuando proclame a los cuatro vientos:

En el último número de la *Revista de Occidente*, publica Miguel Hernández, el extraordinario muchacho de Orihuela, una loca elejía a la muerte de su Ramón Sijé y 6 sonetos desconcertantes. Todos los amigos de la «poesía pura» deben buscar y leer estos poemas vivos. Tienen su empaque quevedesco, es verdad, su herencia castiza. Pero la áspera belleza tremenda de su corazón arraigado rompe el paquete y se desborda, como elemental naturaleza desnuda. Esto es lo excepcional poético, y ¡quién pudiera esaltarlo con tanta claridad todos los días!» [1976:17].

Esteve Ramírez [2012:19-22], entre otros, han realizado nuevas aportaciones a la relación de Miguel Hernández con el teatro de Lope de Vega.

Desde luego, Juan Ramón acierta en lo del empaque quevedesco y sobre todo en lo de la herencia castiza, porque todos los sonetos, desde luego, rezuman tradición áurea.

El rayo que no cesa se compone, en efecto, de veintisiete sonetos, distribuidos en dos series de trece más uno situado al final, acoplados entre tres poemas de estructura métrica diferente, con una ordenación muy meditada, de acuerdo con la fórmula 1+13+1+13+1+1, lo que demuestra hasta qué punto el poeta era consciente de que su libro debía revestir unas claras condiciones de ordenación y de que el soneto es el que iba a otorgar unidad y cohesión al nuevo poemario.

Atrás quedan las imágenes rebuscadas y los juegos conceptuales del ciclo de *Perito en lunas* y de su etapa gongorina, atrás la laboriosa actividad febril de aquellos primeros años de Miguel para consagrarse ahora como uno de los mejores y más ricos y vitales sonetistas del siglo XX: solo la palabra poética de este rayo mantiene encendida la llama eterna de una poesía que se concibió con pasión, pero también con sabiduría e inteligencia naturales.

La edición de *El rayo que no cesa* sorprendió por la perfección de sus sonetos, que, en lo que a estructuras se refiere, en lo que a procedimientos rítmicos atañe, mucho deberán a Lope de Vega poeta, considerado como el mejor sonetista de nuestro Siglo de Oro. En la edición de Montesinos que, con seguridad, conoció Miguel Hernández, figuraba una importante serie de sonetos en los que el joven poeta de Orihuela debió de aprender los secretos de formas poéticas tan complejas, antes que en Góngora o en Quevedo.

Interesa volver sobre unas reflexiones que elaboró Agustín Sánchez Vidal hace muchos años en torno a la cuestión de la presencia del soneto como forma prácticamente única de *El rayo que no cesa*. Si antes, en 1933, en *Perito en lunas* el poeta había optado por la octava real como metro común de los cuarenta y dos poemas del libro, ahora, en la serie de *El silbo vulnerado* y en la colección definitiva de *El rayo que no cesa*, Hernández ha optado por el soneto, y cuando un poeta se decide por una misma forma, algo quiere decir. Recordaba Sánchez Vidal el carácter contrapositivo del soneto, ya que reúne contrarios en el espacio limitado de sus catorce versos, enfrenta posibilidades y resuelve sobre esos enfrentamientos en los estrechos límites de la estrofa o forma poética del soneto. Partiendo de los opuestos se llega a la armonía, a la simetría o al total desequilibrio. Y señala Sánchez Vidal que

En *El rayo* y sus versiones se dan todos estos matices, pero predominan el desequilibrio y la irreductibilidad de contrarios. Esa es una de las funciones que se asigna al soneto: expresar la inarmonía a la que el poeta se ve abocado. La otra función va estrechamente ligada a esta: el soneto confiere a *El rayo* la unidad externa que el libro, esencialmente heterogéneos por sí mismo, no tendría. Pero lo hace encorsetando al poeta» [1976:48].

Se aumenta así, al encorsetarse, la intensidad de las sensaciones, incluso hasta llegar a reflejar un sentimiento desarraigado de lo natural que conduce a la muerte. Y los ritmos binarios dominan, como en el soneto del Siglo de Oro, los poemas. El enfrentamiento esencial del tú y del yo de la poesía amorosa, es básico en los sonetos de *El rayo* y determinan en muchos casos su estructura binaria. Del mismo modo, Hernández hereda la estructura formal binaria de enfrentamiento entre los dos cuartetos y los dos tercetos que legó la tradición petrarquista y que cultivó su principal maestro, Lope de Vega. Como concluye Sánchez Vidal, «el molde del soneto (y la retórica clásica, en general) pesan a menudo como una losa sobre el libro. En compensación, esas contradicciones lo dotan de una apasionada tensión, de la que derivan efectos poéticos de eficacia nada desdeñable» [1976:53].

Desde luego Lope de Vega está presente en los sonetos del libro *El rayo que no cesa* y en los previos de *El silbo vulnerado*. Como es sabido, José María de Cossío publicó, en Buenos Aires en 1949, en Espasa Calpe Argentina, una edición de *El rayo que no cesa* complementada con la transcripción de un borrador, que Cossío conservaba, del proyecto primitivo del libro «que iba a titularse *El silbo vulnerado*, y contiene una porción de sonetos que luego no tuvieron cabida en el libro impreso» (Hernández 1949:9).

Seguimos esta edición y examinamos algunos ejemplos e intentamos descubrir sus secretos rítmicos y estructurales para evidenciar cómo Lope está presente en la forma de escribir sonetos de Hernández, aunque nunca seremos capaces de señalar una imitación directa, una glosa de un soneto lopesco o una recuperación de sus contenidos en un soneto de Miguel. Quizá la aproximación más llamativa que consigamos detectar resida en el soneto 3 de *El silbo vulnerado*, que luego no pasaría a *El rayo que no cesa* —al contrario que otros de esta colección— por ser acaso una recreación lopesca de formas y estructuras muy clara, evidenciada en los juegos que realiza con las formas verbales en los dos primeros cuartetos [1949:37]:

Gozar, y no morirse de contento,
sufrir y no vencerse en el sollozo:
¡Oh, qué ejemplar severidad del gozo
y qué serenidad del sufrimiento!

Dar a la sombra el estremecimiento,
si a la luz el brocal del alborozo,
y llorar tierra adentro como el pozo,
siendo al aire un sencillo monumento.

Anda que te andarás, ir por la pena,
pena adelante, a pena y alegrías
sin demostrar fragilidad ni un tanto.

¡Oh la luz de mis ojos qué serena!:
¡qué agraciado en su centro encontrarías
el desgraciado alrededor del llanto!

Miguel aprendió la estructura de este soneto en Lope de Vega, en el LXI de sus *Rimas humanas*: «Ir y quedarse y con quedar partirse», recogido en la edición de Montesinos [1925:129]:

Ir y quedarse, y con quedar partirse,
partir sin alma, y ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;

arder como la vela y consumirse,
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo, y ser demonio en pena,
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada sobre fe paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma, y en la vida infierno.

Ningún soneto de *El rayo que no cesa* supondrá una recreación tan directa. Pero en muchos otros podremos comprobar la existencia de estas influencias de Lope. Quizá en lo que se refiere a estructuras rítmicas y construcción literaria es donde mejor se advierta la presencia de Lope y de otros poetas barrocos. Una de estas estructuras es la que podríamos denominar de ritmo anafórico directo, que hallamos en el soneto 23 de *El rayo que no cesa*, y que podemos relacionar con dos sonetos de Lope, «Entre estas columnas abrazadas» (LII de *Rimas humanas*) y «Con una risa entre los ojos bellos» (CXXVII de *Rimas humanas*). En la visión de la existencia, que todo el *Rayo* contiene, hay que destacar la importancia que el toro adquiere como imagen y como símbolo de la propia realidad vital del poeta. Partiendo de su color negro, pasando por toda su fuerza y vigor —sexuales— hasta llegar a su destino, la muerte, el toro es para Miguel el gran hallazgo, el símbolo definitivo. Presente en su poesía desde los más remotos inicios, es en *El rayo que no cesa* donde alcanza su gran fuerza y perfección simbólica. Dos grandes sonetos, «El toro sabe al fin de la corrida» y «Como el toro he nacido para el luto», definen bien esta poderosa fuerza vital hernandiana. El fatal ritual de la muerte aparece aquí entremezclado, como en la danza medieval, con el corazón y el ánimo del propio poeta [1949:63]:

Como el toro he nacido para el luto
y el dolor, como el toro estoy marcado
por un hierro infernal en el costado
y por varón en la ingle con un fruto.

Como el toro lo encuentra diminuto
todo mi corazón desmesurado,
y del rostro del beso enamorado,
como el toro a tu amor se lo disputo.

Como el toro me crezco en el castigo,
la lengua en corazón tengo bañada
y llevo al cuello un vendaval sonoro.

Como el toro te sigo y te persigo,
y dejas mi deseo en una espada,
como el toro burlado, como el toro.

El soneto representa el ejemplo más claro de ritmo reiterativo por cláusula anafórica. En él, el poeta se vale de una estructura, «como el toro», que reitera a lo largo del poema nada menos que ocho veces, cuatro de ellas de forma básica en posición inicial de subestrofa, dos al comenzar los cuartetos y otras dos al comenzar los tercetos. Las cuatro secundarias se repiten para romper la simetría y desequilibrar el conjunto, con criterios muy barrocos, en el interior de algunas estrofas y dos de ellas en el último verso, a manera de colofón reiterado o de eco: «como el toro burlado, como el toro».

Lo más destacable es, sin embargo, todo el contenido que desarrolla esa cláusula «como el toro», que siempre es una forma verbal en primera persona del singular, en presente o en pretérito perfecto de indicativo. Así, «he nacido», «estoy marcado», «se lo disputo», «me crezco», «llevo», «te sigo» y «te persigo». Tan solo el «como el toro» del segundo cuarteto desarrolla un verbo en tercera persona, cuyo sujeto es corazón. Es el propio poeta por perífrasis y por sinécdoque. Será por tanto el poeta, el yo lírico, el único sujeto del soneto fuertemente personal y egocéntrico, en el sentido más literario. Tan solo un verbo en segunda persona del singular hay en todo el soneto para representar el enfrentamiento entre opuestos o entre contrarios a que antes nos hemos referido: sucede en el penúltimo verso, y rompiendo una vez más la uniformidad de todo el poema, hasta el punto de producir el apetecido y esperado enfrentamiento y contraste entre los amantes. Ese tú es desde luego la amada, la dedicataria de todos los poemas de *El rayo que no cesa*.

Si observamos detenidamente los dos sonetos antes anunciados de Lope de Vega podremos advertir hasta qué punto pudieron inspirar a Hernández e influir en la forma de construir su propio soneto el poeta de Orihuela. Así, el LII de *Rimas humanas*, presente en la selección de Montesinos [1925:127-128]:

Entre aquestas columnas abrasadas,
frías cenizas de la ardiente llama
de la ciudad famosa, que se llama
ejemplo de soberbias acabadas;
entre estas otro tiempo levantadas,
y ya de fieras deleitosa cama,
entre aquestas ruinas, que la fama
por memoria dejó medio abrasadas;

entre estas ya de púrpura vestidas,
 y ahora solo de silvestres hiedras,
 despojos de la muerte rigurosa,
 busco memorias de mi bien perdidas,
 y hallo solo una voz, que entre estas piedras
 responde: Aquí fue Troya la famosa.

En este caso las cláusulas iniciales de los dos cuartetos y del primer terceto producen una misma estructura con variación: «entre aquestas», «entre estas», para romper la conformación paralelística en el último terceto, en el que, tras establecer los complementos circunstanciales sin acción formadores de las tres primeras semiestrofas las propuestas previas a la conclusión final, solo en tal última semiestrofa, con el verbo en primera persona del singular, aparece el yo lírico. Del mismo modo que siglos más tarde hará Hernández, a lo largo del soneto se ha mantenido la incógnita expresiva que solo se ha de resolver al final, en el terceto último, también conclusivo, quizá mucho más, en el soneto de Lope. Del mismo modo que en su soneto hará Hernández, también Lope, en el segundo cuarteto, en su segundo verso, ha reiterado la cláusula «entre aquestas» reiterando paralelismos, que romperá en el terceto final. Lo cierto y verdad es que Hernández emplea los mismos procedimientos estilísticos y rítmicos internos para el soneto suyo «Como el toro he nacido para el luto».

El soneto CXXVII de *Rimas humanas* también figura en la edición de Montesinos [1925:139] y es revelador en relación con nuestros argumentos y propuestas:

Con una risa entre los ojos bellos
 bastante a serenar los accidentes
 de los cuatro elementos diferentes,
 cuando muestra el amor del alma en ellos;
 con dulce lengua y labios, que por ellos
 muestran los blancos y menudos dientes,
 con palabras tan graves y prudentes,
 que es gloria oírlas, si es descanso vellos;
 con vivo ingenio y tono regalado,
 con clara voz y pocas veces mucha,
 con poco afecto y con serena calma;

con un descuido en el mayor cuidado
habla Lucinda. ¡Triste del que escucha
pues no le puede responder con alma!

La construcción anafórica del soneto lopesco pudo ser un modelo evidente también del soneto «Como el toro he nacido para el luto», porque la reiteración no ya tan solo de los fonemas constitutivos de la preposición «con», generadores de ritmo, que se reproduce hasta en siete versos de los catorce versos del poema, sino también por las propias estructuras morfosintácticas de las cuatro semiestrofas, en efecto iniciadas igualmente por la preposición *con*. Pero es mucho más reveladora, como modelo, la manera de conformar las estructuras de cada uno de los endecasílabos, con la insistencia bien clara y generadora de expresivo ritmo, del endecasílabo bimembre, que él, esta vez discípulo de Góngora, había utilizado intensamente en *Perito en lunas* y en las numerosas octavas reales que quedaron fuera de su primer libro. Hernández conocía y admiraba este tipo de estructuras barrocas y también lopescas, y no es de extrañar que, por pura mimesis rítmica y psicológica, pasaran a formar parte de su propio imaginario.

El mismo aspecto reduplicador de eco o de caja de resonancia de estas estructuras, que en el soneto de Lope se acentúa conforme se aproxima el final, y de forma muy especial en el primer terceto y primer verso del segundo, será el que configure acústicamente el soneto de Hernández. Pero también, desde luego, el contenido en la conclusión del soneto, con esa contraposición final entre amado y amada, es el mismo que aparece en el soneto hernandiano, como hemos señalado. En el de Lope todo se descubre en los dos últimos versos: el poeta está impedido de corresponder a la amada. En el de Hernández, se advierte la misma imposibilidad de conseguir el amor... No se trata, por tanto, ni de una imitación ni de una emulación ni de una copia ni de un plagio: hablamos de una especie de convivencia intelectual muy fructífera entre maestro y discípulo y que solo es perceptible si se analiza detenidamente.

En el soneto 8 de *El rayo que no cesa*, Miguel Hernández se sirve también de un ritmo anafórico transformado [1949:31]:

Por tu pie, la blancura másailable
donde cesa en diez partes tu hermosura,
una paloma sube a tu cintura,
baja a la tierra un nardo interminable.

Con tu pie vas poniendo lo admirable
del nácar en ridícula estrechura,
y donde va tu pie va la blancura,
perro sembrado de jazmín calzable.

A tu pie, tan espuma como playa,
arena y mar me arrimo y desarrimo
y al redil de su planta entrar procuro.

Entro y dejo que el alma se me vaya
por la voz amorosa del racimo:
pisa mi corazón que ya es maduro.

La modificación de la anáfora que sitúa el poeta al inicio de las tres primeras semiestrofas, es decir al comienzo de los dos cuartetos y del terceto primero, contiene la cláusula repetida «tu pie», precedidas en cada caso por una preposición distinta: «por tu pie», «con tu pie», «a tu pie». Naturalmente, nos hallamos ante un nuevo recurso reiterativo que va a tener consecuencias formales posteriormente y va a afectar de forma definitiva a la construcción literaria del poema. En efecto, el soneto exalta la blancura del pie de la amada, con un cierto metaforismo gongorino mantenido, y así lo señaló Juan Cano Ballesta [1988:96, n. 15]. Y para exaltar esa blancura crea un ritmo interno muy cohesionado y bien trabado, en el que las metáforas del blanco se distribuyen por las tres semiestrofas expositivas, con arreglo a unas leyes internas muy sólidas. Así en el cuarteto primero: «por tu pie / «paloma / «nardo»; cuarteto segundo: «con tu pie» / «nácar» / «jazmín»; terceto primero: «a tu pie» / «espuma». Tales paralelismos desarrollan finalmente un nuevo ritmo expresivo interno vinculado a uno de los gestos más repetidos del libro, el representado por una serie de contrapuestos o contrarios: ir / venir, subir / bajar..., reflejo de la vacilación aquí establecida y de la estructura binaria del soneto, a partir del primer terceto: «espuma» / «playa»; «arena» / «mar»; «arrimo» / «desarrimo».

Hernández se sirve de nuevo de una estructura anafórica clásica que va transformando para transmitir una de las sensaciones más reiteradas de todo el poemario. Se parte de una visión del blanco de la amada para terminar expresando el mantenido sentido de contradicción presente en todo el libro, que, incluso, crea un prototipo de paralelismo de contradicciones, con nueva insistencia en la estructura binaria de contrapuestos, que se expresa de forma extensa en el

soneto 10 «Tengo estos huesos hechos a las penas», en el que vuelve a parecer la imagen de la playa y la de las arenas [1949:35]:

Tengo estos huesos hechos a las penas
y a las cavilaciones estas sienas:
pena que vas, cavilación que vienes
como el mar de la playa a las arenas.

Como el mar de la playa a las arenas,
voy en este naufragio de vaivenes,
por una noche oscura de sartenes
redondas, pobres, tristes y morenas.

Nadie me salvará de este naufragio
si no es tu amor, la tabla que procuro,
si no es tu voz, el norte que pretendo.

Eludiendo por eso el mal presagio
de que ni en ti siquiera habré seguro,
voy entre pena y pena sonriendo.

Los vaivenes, el ir y venir, marcan el enfrentamiento de los opuestos o de las antítesis que dan forma al soneto y conforman la estructura binaria del soneto a la manera lopesca. Otro poema interesante en relación con Lope de Vega es el 18, «Ya de su creación, tal vez alhaja» [1949:53]:

Ya de su creación, tal vez, alhaja
algún sereno aparte campesino
el algarrobo, el haya, el roble, el pino
que ha de dar la materia de mi caja.

Ya, tal vez, la combate y trabaja
el talador con ímpetu asesino
y, tal vez, por la cuesta del camino
sangrando sube y resonando baja.

Ya, tal vez, la reduce a geometría,
a pliegos aplanados quien apresta
el último refugio a todo vivo.

Y cierta y sin tal vez, la tierra umbría
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo.

Soneto de lúgubres pensamientos cuya fuerza expresiva se basa en la reiteración de las obviedades temporales y de las realidades presentes presentidas, definidas por la reiteración del adverbio de tiempo «ya», en forma una vez más de cláusula o estructura anafórica completa, al encabezar, como encabeza, los dos primeros cuartetos y el primer terceto. La reiteración de este adverbio recuerda inevitablemente al soneto de Lope de Vega, perteneciente a *La Arcadia* y que está también recogido en la selección de Montesinos [1925:117]:

Ya no es Amor el atrevido arquero
que pintan de mortal saeta armado,
el dios desnudo y el rapaz vendado
blando a la vista y a las manos fiero.

Ya no es alarbe cazador ligero
ni el hierro tira en áspides bañado,
ni es Etna ardiente, ni Moncayo helado,
ni viento de la mar, ni sol de hebrero.

¡Oh, qué blando es Amor, que de una caña
ha hecho un arco y pasador que tira,
y la cuerda de un hilo sin sospecha!

Ya ni los cuerpos ni las almas daña,
mas juega como niño, burla y mira
y mata pajarillos con su flecha.

Aunque el poema de Lope, argumentalmente, poco tiene que ver con el de Hernández, sí existe una clara relación en lo que a estructuras rítmicas se refiere, incluso desde el punto de vista fonético o acústico. En todo caso, en el de Lope es la reiteración de una cláusula más compleja, y con negativos, que supera la mera repetición del adverbio «ya», la que marca el ritmo estructural del soneto. Sin embargo, el de Hernández expresa una elaboración muy personal de la estructura lopesca. Además de la redondez de la arquitectura conseguida, señalada por

Ruiz-Funes [1972:36-37] y observada en la reiteración por tres veces del adverbio «ya» y de la locución adverbial «tal vez», lo que interesa sobre todo es que la transformación operada en la estructura, cuyo funcionamiento provoca en el lector u oyente un impacto decisivo, al volver a crear una situación de oposición entre todo el desarrollo del soneto en sus tres primeras semiestrofas y el terceto final, que rompe el equilibrio establecido: 1º cuarteto: «ya»/ «tal vez»: posibilidad; 2º cuarteto: «ya»/ «tal vez»: posibilidad; 1º terceto: «ya»/ «tal vez»: posibilidad; 2º terceto: *y cierta y sin tal vez*: certeza. Lo que se traduce y corresponde en la construcción literaria de los ritmos de contenido: 1º cuarteto: es posible que un campesino reserve un árbol para ataúd: *ya*; 2º cuarteto: es posible que un talador esté cortando ese árbol: *ya*; 1º terceto: es posible que un carpintero esté construyendo el ataúd: *ya*; 2º terceto: es seguro que la tierra está preparada: «y cierta y sin tal vez».

Este soneto 18, «Ya de su creación, tal vez, alhaja», fue puesto en relación, acaso por su argumento o por los trabajos campesinos que en él se evocan, por Agustín Sánchez Vidal [1976:55-56] con este otro soneto de Lope Vega, el XLVIII de *Rimas humanas* (en *Obras poéticas*, p. 51):

El pastor que en el monte anduvo al hiel,
al pie del mismo, derribando un pino,
en saliendo el lucero vespertino
enciende lumbre y duerme sin recelo.

Dejan las aves con la noche el vuelo,
el campo el buey, la senda el peregrino,
la hoz el trigo, la guadaña, el lino,
que al fin descansa cuando cubre el cielo.

Yo solo, aunque la noche con su manto
esparza sueño y cuanto vive aduerma,
tengo mis ojos de descanso faltos.

Argos los vuelve la ocasión y el llanto,
sin vara de Mercurio que los duerma,
que los ojos del alma están muy altos.

Soneto de Lope, no recogido por Montesinos, que para el mismo Sánchez Vidal, puede ser la fuente de este otro de Miguel Hernández, el 26 [1949:69]:

Por una senda van los hortelanos,
que es la sagrada hora del regreso,
con la sangre injuriada por el peso
de inviernos, primaveras y veranos.

Vienen de los esfuerzos sobrehumanos
y van a la canción, y van al beso,
y van dejando por el aire impreso
un olor de herramientas y de manos.

Por otra senda yo, por otra senda
que no conduce al beso aunque es la hora,
sino que merodea sin destino.

Bajo su frente trágica y tremenda,
un toro solo en la ribera llora
olvidando que es toro y masculino.

Tal como hemos podido observar, la construcción del soneto hernandiano «Ya de su creación, tal vez, alhaja» sobre la base de una simetría modificada en su último término, responde perfectamente a una estructura barroca muy repetida en los sonetos del Siglo de Oro y en particular en los de Lope de Vega, que Miguel conocía a través de la edición de Montesinos. Es lo que parece que ocurre en otro soneto, también de *La Arcadia*, que pudo, del mismo modo, inspirar las construcciones estructurales y rítmicas del joven Hernández [1925:115]:

No queda más lustroso y cristalino
por altas sierras el arroyo helado
ni está más negro el ébano labrado
ni más azul la flor del verde lino;
 más rubio el oro que de Oriente vino
ni más puro, lascivo y regalado
espira olor el ámbar estimado
ni está en la concha el carmesí más fino,
 que frente, cejas, ojos y cabellos
aliento y boca de mi ninfa bella,
angélica figura en vista humana;

que puesto que ella se parece a ellos
vivos están allí, muertos sin ella,
cristal, ébano, lino, oro, ámbar, grana.

Se trata de otro soneto de *La Arcadia* y constituye un ejemplo clásico del manejo de la correlación por parte del Fénix, ya que en el poema varios elementos se corresponden, miembro a miembro, con otros, con arreglo a la siguiente fórmula: A1 («arroyo»), B1 («ébano»), C1 («lino»), D1 («oro»), E1 («ámbar»), F1 («carmesí»), equivalentes a A2 («frente»), B2 («cejas»), C2 («ojos»), D2 («cabello»), E2 («aliento»), F2 («boca»), recopilados en el endecasílabo final: A «cristal», B «ébano», C «lino», D «oro», E «ámbar», F «grana». El soneto 12 de *El rayo que no cesa* revela hasta qué punto Hernández dominaba las técnicas constructivas de los sonetos, como ocurre con esta estructura de paralelismo correlativo, que el poeta de Orihuela utiliza pero también modifica de acuerdo con su propia personalidad y su genial intuición [1949:39]:

Una querencia tengo por tu acento,
una apetencia por tu compañía
y una dolencia de melancolía
por la ausencia del aire de tu viento.
Paciencia necesita mi tormento,
urgencia de tu garza galanía,
tu clemencia solar mi helado día,
tu asistencia la herida en que lo cuento.
¡Ay querencia, dolencia y apetencia!
tus sustanciales besos, mi sustento,
me faltan y me muero sobre mayo.
Quiero que vengas, flor, desde tu ausencia,
a serenar la sien del pensamiento
que desahoga en mí su eterno rayo.

Sorprende, en primer lugar, la presencia de una reiterada rima interna, a la que Hernández, sin duda, era muy aficionado. Se trata de un artificio barroco que había conocido en diversas prácticas del Siglo de Oro, como las representadas por las composiciones con rima en eco o, posiblemente, más cerca del prototipo

establecido por Hernández, con las de rima interna. Acaso también pudiera tener parentesco con el modelo de soneto de rima reduplicada, que Miguel pone en práctica en el soneto 9 «Fuera menos penado si no fuera». Modelo al que aporta sus propias personales modificaciones, que ya estudio hace años Manuel Ruiz-Funes [1972:33-34]. El soneto «Una querencia tengo por tu acento» muestra la reinterpretación del paralelismo que Hernández realiza respecto a sus modelos áureos, ya que se formaliza en la insistencia en una serie de reiteraciones fonéticas, que al mismo tiempo desarrolla significados paralelos con sustantivos abstractos. De manera que estructuras fonético-fonológicas y morfosintácticas reiteradas desarrollan similares efectos paralelísticos léxico-semánticos, e incurrir en una final resolución o recopilación correlativa. José María Balcells explicó que en el caso de este soneto nos hallamos ante una correlación desordenada que se produce «si la recolección junta los elementos sin respetar el orden directo ni inverso y las recolección no ofrece una posible ordenación» [1975:150]. Es decir que el poeta maneja y se recrea ante términos que poseen un mismo aspecto acústico o fónico y, por supuesto, un paralelo significado de origen etimológico y en función de los sufijos reiterados. Sin embargo, luego no serán recopilados esos elementos, a la manera clásica, al final de la proposición poemática total. Así, «querencia», «apetencia», «dolencia» serán luego recopiladas en un verso, pero en distinto orden «¡Ay, querencia, dolencia, apetencia!».

Del mismo modo, el término «ausencia», que es el siguiente en el orden descendente establecido por el poeta, aparecerá en el último verso cerrando la rima de los tercetos y completando la correlación imperfecta. Pero es evidente que el poeta no solo pretendía llevar a cabo un lucido juego de correlaciones, que él tantas veces había observado en la lírica áurea. Quería además insistir en una serie de sentimientos, de sensaciones, de angustias y pasiones, que va a expresar por medio de sustantivos abstractos de fonética similar, lo que desencadena en todo el soneto una conjunción general de fonemas nasales en posición implosiva que marcan el ritmo general del soneto. Y así lo expresó Ruiz-Funes cuando señaló que «en lo fonemático existe una correlación total entre los sustantivos abstractos de los dos cuartetos» [1972:37]: «querencia», «apetencia», «dolencia», «ausencia», «paciencia», «urgencia», «clemencia», «asistencia», de los que solo va a recopilar: «querencia», «dolencia», «apetencia», «ausencia», mientras que en todo el poema se reiterarán los efectos fónicos de este término en otras muchas palabras: «accento», «viento», «tormento», «cuento», «tengo», «melancolía», «sustanciales», «sustento», «pensamiento»...

Tales efectos aliterativos eran muy frecuentes en la escritura poética her-
nandiana en estos años, y no cabe duda de que aprende en esto también de los
escritores áureos. En el mismo *Rayo*, el soneto 4 está construido sobre la base de
aliteraciones muy similares [1949:23]:

Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano cálida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo.

Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo.

Pero al mirarte y verte la sonrisa
que te produjo el limonado hecho,
a mi voraz malicia tan ajena,
se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el poroso y áureo pecho
una picuda y deslumbrante pena.

Interesa atender a la estructura rítmica del soneto, cuya construcción fónica
es uno de los grandes aciertos de su conformación literaria. Así, es destacable la in-
sistencia en los efectos sonoros producidos por los grupos consonánticos de la rima,
basados en reiteraciones de fonemas velares y laterales vibrantes, con contrastes
entre vocalización abierta y vocalización cerrada: «amargo», «embargo», «letargo»,
«largo» se contraponen combinándose y abrazándose con rimas en las que tam-
bién están presentes las consonantes vibrantes: «pura», «arquitectura», «calentu-
ra», «mordedura». Y estos fonemas de las rimas se diseminarán en otras palabras
del interior del soneto: «amargura», «amarillo», «duro», «mirarte y verte», «voraz»,
«durmió», «poroso y áureo», «deslumbrante». La insistencia aliterativa en las con-
sonante vibrantes se combina en el soneto con agrupaciones consonánticas de na-
sales, sin duda por asimilación con la palabra «limón»: «limón y tan amargo», «una
mano», «no menoscabó», «sin embargo», «a una ansiosa», «una punta de seno». Tales
complementos rítmicos era habituales en el Miguel Hernández de madurez, sobre

todo desde que inicia su acercamiento a los poetas del Siglo de Oro, y de los que ya hizo despliegue en el lenguaje poético de su auto sacramental, como estudiamos hace muchos años (Díez de Revenga y de Paco 1981).

La acción de arrojar el limón por parte de la amada es también de tradición lo-pesca. Cuando la amada lanza un fruto a su galán, algo está sucediendo, algo quiere comunicarle. Lope de Vega, tal como señaló el primero Arturo del Hoyo [1955:15], lo decía así en su comedia *El bobo del colegio*:

Naranjitas me tira la niña
en Valencia por Navidad;
pues a fe que si se la tiro
que se le han de volver azahar.

Que viene de otra canción anterior, de tipo tradicional, recogida por Alín [1968:591-592]:

Arrojome las naranjitas
con las ramas de blanco azahar;
arrojómelas y arrojóselas
y volvíómelas a arrojar.

De sus manos hizo un día
la niña tiro de amores,
y de naranjas y flores
balas de su artillería.

Comenzó su batería
contra mí que la miraba;
yo las balas le tiraba
por doble mosquetería.

En una canción popular murciana, recogida por Alberto Sevilla, tal como recuerda Rovira [1976:145], una muchacha dirigiéndose a un muchacho, dice:

Yo tiré un limón por alto
y se le perdió la molla;

yo te quise no pensando
que tenías otra novia.

Y en una canción popular recogida por Rodríguez Marín, como señala William Rose [1983:103], se canta:

Un limón me tiraste
desde la torre;
en el alma me diste,
sangre me corre.

O la recogida por Fernán Caballero, según indica Puccini [1987:51] en *Cuentos y poesías populares andaluces*:

De tu ventana a la mía
me tirastes un limón,
el limón cayó en la calle,
el zumo en mi corazón.

En el terreno de las estructuras paralelísticas, interesa recordar el soneto 21, «¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria» [1949:59]:

¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria
del privilegio aquel, de aquel aquello
que era, almenadamente blanco y bello,
una almena de nata giratoria?

Recuerdo y no recuerdo aquella historia
de marfil expirado en un cabello,
donde aprendió a ceñir el cisne cuello
y a vocear la nieve transitoria.

Recuerdo y no recuerdo aquel cogollo
de estrangulable hielo femenino
como una lacteada y breve vía.

Y recuerdo aquel beso sin apoyo

que quedó entre mi boca y el camino
de aquel cuello, aquel beso y aquel día.

En la estructura interna del soneto vuelve a estar presente Lope de Vega, advertible sobre todo en la imitación el primer cuarteto de este soneto VII de *Rimas humanas*, presente en *La pastoral de Jacinto*, y desde luego recogido también por Montesinos [1925:119]:

Estos los cauces son y esta la fuente,
los montes estos y esta la ribera
donde vi de mi sol la vez primera
los bellos ojos, la serena frente.
Este es el río humilde y la corriente
y esta la cuarta y verde primavera
que esmalta el campo alegre y verde primavera
en el dorado Toro el sol ardiente.
Árboles, ya mudó su fe constante...
Mas ¡oh gran desvarío!, que este llano
entonces monte lo dejé sin duda.
Luego no será justo que me espante,
que mude parecer el pecho humano,
pasando el tiempo que los montes muda.

Se sirve Hernández de nuevo de la correlación, tal como advirtió Balcells [1975:150], por medio de una diseminación incompleta, en cuya recolección «surge un tercer término que no se diseminó»: «aquel cuello, aquel beso» se reúnen en el endecasílabo final: «de aquel cuello, aquel beso y aquel día». Tan imperfecto sistema correlativo no constituye el único complemento rítmico del soneto, antes bien se utilizan otros muy llamativos, alguno experimentado ya por el poeta, como puede ser la anáfora modificada: v. 1: «¿Recuerdas»; v. 2: «Recuerdo»; v. 9: «Recuerdo y no recuerdo»; v. 12: «Y recuerdo». Como se advierte, la insistencia en el verbo «recordar» nos introduce en el ambiente apetecido por el poeta, ambiente de recuerdos que queda prendido a la presencia del adjetivo demostrativo utilizado como tal nueve veces y sustantivado una. Desde el punto de vista semántico la insistencia en

ese demostrativo supone la vuelta en el tiempo hacia atrás, hacia un momento anterior que es evocado con evidente nostalgia por el poeta, que se detiene en los detalles más expresivos de la naturaleza de la amada: v. 1: «aquel cuello»; v. 2: «el privilegio aquel»/ «aquel cuello»; v. 4: «aquella historia»; v. 9: «aquel cogollo»; v. 11: «aquel beso»; v. 14: «aquel cuello» / «aquel beso» / «aquel día».

En el soneto de Lope, por el contrario, serán los pronombres demostrativos los que marquen con su reiteración el ritmo interno del poema, pero en este caso coincide Miguel Hernández con él en que los pronombres sirven para evocar unos espacios que son recuerdos de otro tiempo, escenarios que en el presente el poeta los encuentra totalmente mudados. De nuevo, con argumentos diferentes, el poeta discípulo utiliza los mismos instrumentos lingüísticos para recuperar un mismo sentido de evocación de un tiempo pasado.

En todo caso, este soneto está plenamente integrado no solo en el espíritu de Lope sino en el más amplio campo de la tradición petrarquista, porque vuelve el poeta a estructurar la construcción literaria de este soneto sobre la base de un color, el blanco, aquí sugerido por metáforas e imágenes ya utilizadas por el poeta o transformadas sobre creaciones anteriores suyas. Todo para reflejar, a la manera pretrarquista-gracilasiana el cuello de la amada. Así, el «hermoso cuello blanco, enhiesto» de la amada de Garcilaso queda sugerido por las metáforas claves en la estructura rítmica del poema de esta forma: v. 1: «cuello» (término real); v. 2: «almenadamente bello»; v. 4: «almena de nata giratoria»; vv. 5-6: «historia / de marfil»; v. 7: «cisne cuello»; v. 8: «nieve transitoria»; v. 10: «estrangulable hiel»; v. 11: «lacteada y breve vía».

Hemos podido comprobar que el soneto como forma poética cerrada y con leyes internas y estructurales muy rígidas supuso para Miguel Hernández el máximo reto. Su dominio de formas lo aprendió en los clásicos de nuestro Siglo de Oro y, entre ellos, quizá más aún que en ningún otro, en Lope de Vega, al que por aquellos años seguía igualmente de forma muy fiel en sus dramas *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*, productos del lopismo centenario del poeta de Orihuela. En *El rayo que no cesa* logró, sin embargo, una cierta independencia y originalidad al conseguir revitalizar un esquema clásico y al obtener de él resultados óptimos en todos y cada uno de los poemas que componen su obra maestra. Para su publicación escogió los mejores entre los muchos sonetos que en 1936 tenía ya escritos. Así construyó *El rayo que no cesa* y así lo llevó a la imprenta recién comenzado el año.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÍN, José María, *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968.
- BALCELLS, José María, «Estructuras correlativas en Miguel Hernández», en *Miguel Hernández*, ed. M^a de Gracia Ifach, Taurus, Madrid, 1976, pp. 146-154.
- CANO BALLESTA, Juan, «Introducción» a Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, Espasa Calpe, Madrid, 1998.
- CANO BALLESTA, Juan, *La imagen de Miguel Hernández: iluminando nuevas facetas*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2008.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier y Mariano DE PACO, *El teatro de Miguel Hernández*, Universidad de Murcia, Murcia, 1981.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Biblioteca Nueva, Madrid, Madrid, 2003.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Miguel Hernández (entre Calderón y Lope)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, XXVI 1 (2010a), pp. 135-150.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Miguel Hernández y el teatro áureo», *Canelobre*, LVI (2010b), pp. 192-203.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Miguel Hernández: vocación poética de una tragedia española», *Revista de Artes y Humanidades Única*, XI 3 (2010c), pp. 35-46.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Miguel Hernández, el centenario de Lope de Vega y Cartagena (1935)», en *Miguel Hernández y Cartagena*, ed. A. L. Larrabide, Fundación Cultural Miguel Hernández, Orihuela, 2015 (en prensa).
- ESTEVE RAMÍREZ, Francisco, *Huellas de Miguel Hernández*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2012.
- GARCÍA DE LEÓN, Encarnación, «Reencuentro de Miguel Hernández y Lope de Vega en “Amargas soledades y horas tristes”», *Barcarola*, LXXVI (2010), pp. 91-96.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *El labrador de más aire*, eds. M. de Paco y F. Javier Díez de Revenga, Cátedra, Madrid, 1997.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *El rayo que no cesa*, ed. J. M^a de Cossío, Espasa Calpe, Madrid, 1949.
- HOYO, Arturo del, «Introducción» a Miguel Hernández, *Obra escogida*, Aguilar, Madrid, 1955.
- INSAUSTI, Gabriel, *Miguel Hernández: la invención de una leyenda. Lopismo y popularismo en El labrador de mas aire*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil

- Albert, Alicante, 2012.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, «Miguel Hernández», en *Miguel Hernández*, ed. M^a de Gracia Ifach, Taurus, Madrid, 1976, p. 17.
- PUCCINI, Dario, *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Alicante, 1987.
- RIQUELME POMARES, Jesucristo, «Nuevas notas sobre Lope de Vega como fuente dramática de *Los hijos de la piedra* de Miguel Hernández», *Anales de Filología Hispánica*, II (1986), pp. 81-90.
- ROSE, William, *El pastor de la muerte. Dialéctica pastoril en la obra de Miguel Hernández*, Puvill, Barcelona, 1983.
- ROVIRA, José Carlos, «Cancionero y romancero de ausencias» de Miguel Hernández. Aproximación crítica, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante 1976.
- RUIZ-FUNES FERNÁNDEZ, Manuel, *Algunas notas sobre «El rayo que no cesa» de Miguel Hernández*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante 1973.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, «Estudio preliminar» a Miguel Hernández, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, Alhambra, Madrid, 1976.
- VEGA, Lope de, *Poesías líricas I. Primeros romances, letras para cantar, sonetos*, ed. J.F. Montesinos, La Lectura, Madrid, 1925.
- VEGA, Lope de, *Obras poéticas I. Rimas, Rimas sacras, La Filomena, La Circe, Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ed. J.M. Bleca, Barcelona, Planeta, 1969.